劇壇暗黒の弁

岸田國士

演劇の不振といふことを、近頃よく世間では問題にするが、それが悦ぶべきことか悲しむべきことかといふ議論になると、私には、殆んど見当がつかないと云つていい。

一国の一時代に於ける演劇が、特に盛んであつたところで、少しも悦ぶべきことでなく、殊にその盛んでありやうによつては、寧ろ厄介千万だからである。

興行者乃至俳優の側から云へば、劇場に見物が殺到する世の中を望んでゐるに違ひないし、それも亦、ある意味では結構なことに違ひないが、さういふ意味での演劇の隆盛時代なら、野球と活動とバアさへなけれ

ば、いつでも現出しさうに思はれる。

　やや尤もらしい説として、脚本の饑饉といふ状態を挙げるものもあるが、元来、どんな天才でも、「芝居を観ない」で戯曲を書く筈はなく、今日、「芝居を観ない」のは、独り天才に限らないのである。しかも、どんな芝居でも観さへすれば、「いい脚本」が書けるわけではない。ある程度まで「いい芝居」を観たものでなければ、たとへ「いい戯曲」を読むだけは読んだところで、決して、演劇の真髄を会得することはできないのである。ここでいふ「いい芝居」とは、それほど高級な芸術的舞台を指してゐるのではない。俳優らしい俳優が、

人間のひと通りの感情を、相当巧みに生かし得た舞台なら、それでいいのである。要するに、俳優の表現能力が、ある程度まで豊富に発揮されてゐる芝居なら、ただそれだけで、劇作家の新しい幻象（イメエジ）の糧となり得るのである。

　現在の日本に、さういふ程度の芝居は一つもない。まして、そんなものを観たといふ「作家志望者」は一人もないことになる。

　かう云ふと、直ちに反対論がもち上るかも知れない。現代の名優として、尾上某、市川某を認めないのかと。私は反問しよう。それらの名優は、世界的の至芸を諸

君の前に見せるかもしれないが、果して、平凡な現代の一会社員に扮し得るか？　断じて扮し得ないのみならず、若し、強ひて、かくの如き役を演じさせたなら、その会社員は、飾窓の蠟人形的人物たることがせいぜいであらう。ただ、罪は、これらの俳優にあるのではなく、彼等がこの種の役を演ずることは、一種の自己冒瀆にすぎないのである。

それなら、新派の俳優はどうかといふと、これは、もう、あらゆる意味に於て、演劇の世界から落伍しつつある一団であり、そのうちの少数は、「新派から脱却する」ことによつてのみ、俳優としての生命を繋ぎ得

る事実を痛感してゐる人々のやうに思はれる。
今日苟も劇作を志すもので、これらの俳優が演ずる舞台から、少しでも、新時代の劇的イメエジを「吹き込まれ」るものがあつたら、私は不思議に思ふ。
所詮、今日までの「新劇」とは、それらの俳優を標準とし、しかも、それらの俳優により「歪められ」た「現代劇」であつて、最早、今日以後の作家は、彼等を標準として新脚本の創作を試みることは、興味の上からも、野心の上からも、到底あり得ないことなのである。
最後に、われわれが最も期待をかけてゐた「新劇畑」

の俳優は、それでも、ある期間、何物かを若い時代の作家たちに与へたやうに思はれるが、それすら、私の観るところでは、極めて初歩の演劇の概念であり、その舞台的魅力は、結局、西洋の「素人劇」以下であつて、多少芝居の何ものであるかがわかつてゐる人々に、新鮮な劇的霊感を与へるなどといふ域へは達し得なかつた。しかも、現在では、いつの間にか陥つた職業意識と単調な新劇的マンネリズムによつて、早くも「新派」の轍を踏まうとしてゐるのである。

脚本の饑饉は、要するに、脚本を書く人間がゐないのではなくて、脚本を書かせる俳優がゐないことに唯

一の原因があるのだと、私は躊躇なく断言することができる。古来、どこの国の、いつの時代の劇作家が、日本の現在のやうな条件の下に、劇作の筆を執り得たか、それを考へてみればすぐにわかることだ。これを個々の作家について調べてみても、名作家の背後には、必ず名俳優が控えてをり、傑作は必ずそれらの俳優を「頭において」書かれたものである。少くとも、ある時代の劇作家は、その時代の舞台からのみ、戯曲創作の興味と暗示を授けられ、そして、その結果、その時代の舞台を多彩にし、新鮮にし、豊富にしてゐるのである。

私はここで、やはり例を仏蘭西にとるが、所謂「新劇運動」なるものが、素人の手によつて行はれた最初は、誰も知つてゐる通りアントワアヌの「自由劇場」なので、それ以来「新劇」は、テアアトル・ダヴアン・ギャルド（前衛劇）なる別名を生んだのである。従つて、アヴァン・ギャルドの芝居といへば、「素人臭い」のが特色のやうに思はれ、また実際、ヴィユウ・コロンビエ座のやうに有名な劇団でさへ、素人俳優が堂々と舞台に立つ有様であつたが、これらの劇団によつて演ぜられる脚本は、如何に独創的なもの、如何に新奇な様式を取り入れたものと雖も、決して、職業俳優の

「表現能力」を越えたものなどはなく、却つて、本を洗へば、その脚本の作者達は、いつかどこかで観た「職業俳優」の演技から、貴重な示唆を与へられ、劇的幻象（イメエジ）の構成に、決定的な基礎を求めてゐることがわかるのである。

日本の洋画家が、よく、かういふことを云ふ。——西洋で描いたやうな油絵の色は、日本に帰ると、どうしても出なくなる。自然をモデルとする関係で、自然そのものの相違が、この結果を生むのだらうが、ただ、そればかりではない。自分の眼にできてゐた色彩感が、日本へ帰ると、どうしても鈍るんだといふ気がする…

……。

この話は、聞きやうによつては、なんとなく弁解じみてゐて可笑しくもあり、また、ある場合には、気障でさへもあるのだが、よく味はつてみると、さういふ気持がわからなくもないのである。

日本の新劇が、なんと云つても、西洋劇の伝統を引いたものである以上、日本の俳優も、新劇の舞台に立つ場合は、西洋人の真似をするといふ意味でなく、「西洋劇的演技」の本質を学ばなければならなかつたのである。然るに、日本の俳優のうちで、一人でも、さういふ本質的な研究をしたものがあつたらうか。西洋式

脚本は研究したかもしれない。また、西洋式演出なるものは（実に北欧式演出であるが）相当経験したかもしれぬが、西洋劇的演技の一点では、誰も、本気で忠実に、正道的に、精しく勉強したものはあるまいと思ふ。仮に、あつたにしたところで、その成績は、あまり香しくなかつたと云へるのである。

これが抑も、新劇を、「退屈な芝居」たらしめ、今以て、日本の劇壇に、現代劇らしい現代劇を作らずに終つてゐる最大原因でもあるが、また同時に、新しい劇作家を失望せしめ、脚本の饑饉を生ぜしめ、演劇の不振を招いた唯一の理由なのである。

さて、そこで、私は、かういふ状態から、演劇を救ふ方法について、私の意見を述べなければならぬと思ふが、そんなことは、私などよりもつと真剣に、もつと「科学的」にさへ考究しつつある人があると思ふから、私は、私流の、といふのはつまり、かういふ時代に生れ合せた一個の劇作家乃至劇作志望者が如何なる態度で、当面の事実に処するのが最も適当であるかといふ、甚だ消極的な問題のみを解決してみたいと思ふ。

第一に、劇作を断念することである。

第二に、「読む戯曲」のみを書くことである。

第三に、「未来の俳優」を頭において、理想的と思ふ脚本を書くことである。

第四に、「現在の俳優」に適した「歌舞伎式」「新派式」「素人劇団式」等々の脚本を書き、座附作者の職能を完全に遂行することである。

第五に、「現在の俳優」にも演じられさうな、多少新味ある脚本を書き、徐々に「現在の演劇」を向上させることである。

第六に、「現在の俳優」を使ひ、彼等特有の演技を極度に生かすことによつて、形式内容共に、

新時代の演劇たるに応はしいやうな、一個独特の日本劇を創造することである。

まあ、ざつと、今日の劇作家は、これら六通りの道の何れかを選ばなければならぬものとして、第一は、既にぼつぼつ実行してゐる人もあるやうであるから、説明は不要であらう。

第二は、別段心がけなくても、大概、そこへ行くのであるし、また、実際のところは、何人も、これが「読む戯曲」だとは云ひ切れない性質のものであるから、自ら、「読む戯曲」を標榜して書くといふことは、ただ

なんとなく勇ましいだけで、そのために、後悔することはないであらう。

第三は、これは昔から、といつても「新劇の揺籃時代」以後、日本などでよく用ひられた宣言らしく、私なども、今もつて、心の一隅に、さういふ悲壮な決意を蔵してゐる次第だが、残念ながら、「未来の俳優」は、おほかた、「未来の作家」のものをやるだけで相当忙しいであらうし、その時は、われわれの古い脚本などは役に立たず、また覚えてゐてもくれないに決つてゐる。しかし、滑稽に見えさへしなければ、一応、今日の劇作家は、これくらゐの空想を描いてゐて差支あるまい。

特に、私は、今日天才作家が現はれるとしたら、是非この覚悟で文字通り不朽の傑作を残しておいて欲しいと思ふ。

第四は、劇作で生計を立て、俳優を知己にもたうとする野心家のために、永久に開かれた唯一つの安全な道である。

第五は、誰でも考へてゐさうで、しかも、今日の若い作家は、あまり考へてゐない道であつて、私などは、近頃、痛切にかういふ劇作家の出現を望んでゐる。甚だ烏滸がましいやうであるが、自分でも、さういふ方向に今後努力を向けたい希望が生じつつあるので、出

来不出来は兎も角、今度、初めて、「現在の俳優」に当てはめた脚本を書いてみた。七月の改造に出した「浅間山」がこれである。今まで書いたものと、幾分でも調子が変つてゐれば、さういふ意気込の現はれと見てもらつて差支ないのである。この態度は、左右両端から評判のよくない社民党的態度に類するものであるが、演劇のラヂカルな革新は、われわれの手で実行覚束ないのである。

第六は、これこそ、今日の劇作家が、殊に、雄図を蔵した劇作志望者諸君が、その目標をおくべき最も有望多幸な道であり、これに成功しさへすれば、シェイ

クスピイヤもイプセンも怖るるに足らぬわけである。旧来の歌舞伎劇はその劇場の大部分を失ひ、新派は瞬く間に消滅し、これまでの「新劇」は、翻訳劇乃至西洋劇模倣の領域に閉ぢ込められ、演劇不振の声は、昔日の夢と化するに違ひない。

だが、しかし、こんな理想を描く方が、実は夢に近いのである。なぜなら、これこそは、大天才の出現を待たなければ、それがどんなものであるかさへ、われわれには想像もつかぬ代物だからである。

「日本独特の」といふ言葉は如何にも有がたく、私な

ども、さういふ演劇の存在を心から希望するのだが、如何なるものも、独特さを保つためには他の「影響」を受けない必要があり、影響を怖れる以上は、他との交渉を絶つより外はないのである。

日本の歌舞伎劇さへも、詳細に観察すれば、何等かの意味で、「近代文明」の影響を受けてをり、純粋な歌舞伎の伝統は次第に失はれつつあるのである。

歌舞伎劇に、今日の大衆性をもたせるといふことは、芸術的には、殆んど望めないことであり、それを無理にもたせようとするところに、歌舞伎の芸術的破産と、大衆の倦怠が生ずるのである。

これに代るべきものは、前に述べた、独特の新日本劇であることは望ましいが、その独特なる言葉に、どんな意味があるのであらう。西洋劇の影響を絶対に受けてゐないといふ意味か。そんなことが、今の日本人に望めるかどうかは云ふまでもないことである。

少しぐらゐの影響ならいいと云つても、だんだんに多くの影響を蒙らないわけに行かないことは、現代の生活条件に照してみれば、議論の余地はあるまい。

そこで、影響も表面的の影響だけで、芸術としての本質的影響を避け、つまり、西洋劇の伝統以外に立てばいいと仮定しよう。

それは無理である。日本人の生活は、日本独特の伝統を放棄しつつあるのである。必ずしも西洋式になるとは云はないが、少くとも超国境的生活色に染め上げられつつある。一民族の特色は、そのなかに於て、辛ふじて区別し得るにすぎないのが、これからの世界である。

遠い将来のことは別としても、現在の日本から日本独特の新演劇が生れるとすれば、先づ、世界文明の本流となつた西洋文化の伝統的形式を、そのなかに取り入れてあつて一向不思議はないのである。西洋演劇の伝統、即ち、希臘劇以来、西洋各国でそれぞれの発達

を遂げ、その間屢々、その合一統制が企てられた一つの演劇形式――本質的に日本乃至東洋演劇と区別さるべき演劇の伝統は、必ず、新日本劇樹立の根本要素となるであらう。

現在の日本の俳優は、現在の演劇に満足してゐるなら兎に角、なにかいい脚本はないかと自分の周囲を見廻してゐる代りに、現代作家の作品なら、どれでも演れるといふ修業をなすべきであり、作家のなかにも亦、現在の俳優に見切りをつける前に、「ある一つの方向」を目標として、これに近づくために最も有効な脚本を提供する者があつていいと思ふ。

この場合、いろいろ功利的な条件が附纏ひ、その不便不愉快さから、一度思ひ立つた計画を棄てたくなるのであるが、私は、その点、あまり、妥協する必要はないと思ふ。

かういふ仕事は、勿論、芸術家として第一義的の仕事だとは云へないから、どこかに不自然な努力が払はれることは已むを得ないとしても、所謂、観客の卑俗な趣味に媚びたり、俳優の惰性による仕勝手を顧慮したりする必要は毛頭なく、更に、役柄と称し、持味と称して、実は、その関節不随的特色にすぎないものを、強ひて発揮させなければならぬ理由も決してないので

ある。

実際、この仕事の第一眼目は今日の商業劇場を通じ、一般大衆、特に、現在の演劇にやや不満を感じつつある観客層に対して、幾分でもその要求に近い（恐らく、彼等の要求は、今日の劇場で満たされないであらう）芝居を見せようといふのであつて、そのためには、現在の俳優中若干のものが理解し得て、しかも、その俳優達が、「必要な苦心」と「正しい意図」とによつてのみ、到達し得る「表現の最高レベル」を要求する程度の脚本がなくてはならぬのである。

この種の脚本は、今日まで、全く存在しないといふ

わけではなかつたが、例へば脚本だけはあつても、その上演の結果は、決して、「表現の最高レベル」を要求したとは思へないもので、俳優はこれがために、一歩も「前に進んで」はゐないのである。

西洋でも、初期の作品を所謂「前衛劇団」の手に委ねてゐた新進劇作家は、その成長と共に、普遍性を帯び来り、遂に、そのまま商業劇場の門を潜るのであるが、それはそれとして、前衛劇団の仕事、即ち、新劇運動の生命は、それ自身としては常に例外なく短いのであつて、その生命は、これまた例外なく、商業劇場の舞台に於て一部分づつ甦るのである。

然るに、日本では、新劇運動と商業劇場との間には、極めて深い溝があり、多くの作家はこの溝を越えたがために堕落し、異色ある作品は、そのままでは、永久にこの溝を越え難い状態にあるのである。

勿論、西洋にも、これと同じ例はないこともないが、劇場の組織、俳優の素質等から見て、同じ商業劇場、同じ職業俳優といつても、日本のやうに、新劇の先駆的傾向に無関心、無理解ではなく、機会さへあれば、その成果を吸収しようと努めてゐる有様は、現在、ありありとわかるのである。これが、所謂某々新劇運動の消長に拘はらず、絶えず、一国の劇壇を、新しい空

気によつて包み得る原因である。

それから、日本の商業劇場乃至職業俳優と、所謂新劇の先駆的傾向との間に、何故にかくも深い溝が出来たかといへば、それはいふまでもなく、良い意味での現代大衆劇――凡そ、文明国ならば、何れの国の何れの都市にも存在する、面白く、洗煉されたブウルヴァアルの芝居なるものが、日本には、まだ存在しないからである。これを、プチ・ブル趣味の芝居と呼ぶことは勝手である。

また、日本ならば、インテリ階級の娯楽としてのみ取扱はれるかもしれないが、要するに、西洋では、老

若男女、みな一様に興味をもつところの芝居、例へば、仏蘭西でなら、小はクウルトリィヌの一幕物、大はポルト・リシュの心理劇を初めとし、やや、質は落ちるが、バタイユの人情劇とか、ベルンスタンのメロドラマに至るまで、これらは、現代に於ける巴里の商業劇場が、不安なく選び得る上演目録である。但し、これらの作家は何れも、相当の年月を経て民衆に近づき得た作家といふべきで、それ以上、適切な例は最近素晴しい人気を集めてゐるパニョオルの諷刺劇である。

この作家は最初からブウルヴァアルに躍り出たので、その出世作「トパアズ」は、先月帝劇で翻案上演され

たが、巴里の見物を狂喜させ、世界各国で評判をとつたこの愉快なるヴォオドビルも、日本の観客は、冷然としてこれを迎へ、屢々欠伸を噛み殺してゐたやうである。

この脚本を松竹に推薦した私は、このことで幾分責任を感じなければならぬわけであるが、しかし、私には、私の云ひ分があり、この文章の結論としては、甚だ便利なことであるから、今、この問題に触れてみることにする。

この「トパアズ」といふ作品は、所謂高級な作品ではなく、日本の見物を可なり甘く見ても、十分、その

興味を惹き得る通俗喜劇であるが、その面白さはどこにあるかといへば、決して、筋や趣向にだけあるのではなく、さうかといつて、それほど奇抜な思想や巧妙な会話が特色であるとも思へない。要するに現代生活の裏面を、痛快に、やや意地悪く暴露、戯画化した、剽軽で図々しく、辛辣で愛嬌のあるその作品のトオンが、何よりも現代人の嗜好に投じたと見るべきであらう。

　然るに、かういふトオンは、作者の稟質にもよるのだが、これに舞台的生命感を盛るためには、是非とも、西洋劇の伝統たる「心理的リズム」の演技化を必要と

するのである。日本劇の伝統には、厳密な意味での心理的要素はなく、従つて、俳優の心理表現は、単純で類型的なのである。

故に、かういふ脚本を上演する場合、日本の俳優は、「そのままでは」使へないのであつて、井上ほどの「心理的俳優」でさへ、主人公トパアズの役柄を、彼として最も不利な方向に変形し、その演技も亦、この種の脚本にあつて最も避くべき一つの型に陥つてゐたのである。

その他の俳優に至つては、何れも、白(せりふ)の陰翳を逸し、思ひきりその効果を歪めてゐるばかりでなく、各人物

の性格からいつても、名前は同じだが原作にないやうな人物になつてをり、折角のコントラストを台なしにしてしまつてゐるのである。

私は、この上演の失敗を、誰の罪に帰するかといへば、第一に興行者の罪に帰するのであるが、なぜかといへば、これだけ「信用のできる」作品を手に入れながら、この機会に、せめて、原作を完全に近く活かす手段を講じておかなかつたのが抑も手落ちだからである。

その手段とは何かといへば、翻案者に十分の時間を与へることが、その一つである。次に、配役に一層の

考慮を払ふことがその二つである。そして、最後に、この「超国境的な」脚本を、譬へ翻案にしろ、あまりに「因襲的に」演（や）らせすぎたことである。

今日、商業劇場に於ける現代劇の破綻は、すべてここに源を発してゐるといへる。現代劇を演ずる俳優は、その姿態動作に於て、ちつとも「ハイカラ」である必要はない。ただ、西洋劇の流れを汲む劇的伝統を自覚し、その演技の根本を会得してゐなくてはならぬ。

脚本「トパアズ」は、他の意味では兎に角、日本演劇の現在に、一つの平易な教訓を垂れるものであつたのだが、惜しいことに、今度の舞台では、原作の面影

を映し得なかつた。

恐らく、俳優の一人一人も、あの作品を演じたことによつて、新しい何ものをも学び得るに至らなかつたらう。罪は、飽くまでも興行者にある。

しかし、俳優のうち、一人でも、時代と倶に歩まうとするものがあつたら、劇作家たるもの、まだまだ、仕甲斐のある仕事はあると思ふ。劇壇暗黒を嘆ずる代りに、われわれは、先づ、独り、明るみに出なければならぬ。（一九三一・七）

底本：「岸田國士全集21」岩波書店
１９９０（平成２）年７月９日発行
底本の親本：「現代演劇論」白水社
１９３６（昭和11）年11月20日発行
初出：「新潮　第二十八年第七号」
１９３１（昭和６）年７月１日発行
入力：tatsuki
校正：門田裕志
２００７年11月20日作成
青空文庫作成ファイル：
このファイルは、インターネットの図書館、青空文庫

（http://www.aozora.gr.jp/）で作られました。入力、校正、制作にあたったのは、ボランティアの皆さんです。